

PROFUNDEZAS NO CÉU: AS FRONTEIRAS ENTRE A TÉCNICA E OS SIGNIFICADOS DAS BALEIAS EM MUSEUS DE HISTÓRIA NATURAL

Mariana Galera Soler

M^a de Fátima Nunes

M^a Margaret Lopes

DOI: <https://doi.org/10.26512/museologia.v7i14.18391>

RESUMO

Esqueletos e modelos de baleias são recorrentes em museus de história natural. A partir de uma coletânea de casos europeus e americanos, este display é utilizado como ferramenta de análise e interface entre campos do conhecimento. Por meio das discussões sobre os desafios expográficos impostos pela anatomia dos cetáceos é evidenciada a circulação de teorias, técnicas curatoriais, esquemas, objetos e profissionais, temas pertinentes à História das Ciências. No âmbito da Museologia, é abordada polissemia dos objetos em exposições. Considerando que baleias suspensas estão presentes em exposições científicas desde o século XIX, nota-se que os significados imbuídos transcendem a comunicação de conceitos científicos, remetendo a mitologias, pautas institucionais ou cultura de massa e fetiche, fatores que também determinam sua presença em exposições.

PALAVRAS-CHAVE

Museus de história natural; display; baleias; expografia; história da ciência

ABSTRACT

Skeletons and models of whales are common in natural history museums. From a set of European and American's cases, those display are useful tool and interface between different areas of knowledge. Expographic challenges for cetacean anatomy promote discussion about theoretical knowledge exchanges, curatorial practices, schemes, objects and professionals, relevant topics for the History of Science. About Museology, we talk about exhibition's objects polysemy. Given that whales suspended from ceilings are present in scientific exhibition, since the 19th century, this means that overcomes scientific concepts. Mythologies, institutional questions, mass cultural and fetishism are factors that determine the presence of whale in exhibition.

KEY WORDS

natural history museums; display; whales; expography, History of Science

1. Introdução

Em julho de 2017, o Natural History Museum (NHM) de Londres abriu uma exposição no Hintze Hall, com destaque para Hope: o esqueleto de baleia-azul (*Balaenoptera musculus*) suspenso no teto e em posição de mergulho. Esse impactante objeto substituiu outro personagem famoso do museu: Dippy, a réplica de dinossauro saurópode (*Diplodocus carnegii*). A escolha do esqueleto de uma baleia como elemento primordial do hall central e novo cartão-postal do museu londrino suscita a discussão sobre a relevância e os significados ainda pertinentes para esse display, cuja presença é centenária em museus de história natural do mundo.

Compreendendo as exposições como construções sociais, cuja informação é produto de uma seleção e os objetos dispostos reflexos das teorias científicas dominantes (Delicado 2008), o presente ensaio traz uma coletânea de casos, em que uma estratégia expográfica definida (*display*) – a montagem de esqueletos ou modelos de baleias no teto de museus – articula temas relacionados à História da Ciência e à Museologia.

Parte-se da premissa que não existe neutralidade nos objetos e exposições: não são simples fatos, são produtos de diferentes práticas, recorrem a conceitos científicos e as contingências de convenções institucionais. De forma que compreender o *display* de baleia como algo socialmente e culturalmente construído significa estar atento para as práticas, profissionais e instituições que ativamente o produziu (Henning, 2011). Assim, o *display* torna-se uma ferramenta da análise dos significados e práticas científicas e curatoriais, o que é uma abordagem ainda pouco visitada. Como apontado por Staniszewski (2001, xxii), existe uma certa amnésia a respeito do *design* de exposições como prática profissional, artística e institucional do século XX, no que toca os museus de arte, o que é corroborada nas obras de Rader e Cain (2008; 2014), quanto aos museus de ciências e história natural.

2. Esqueletos e a Ausência da Vida na Forma

As baleias encalhadas nas praias foram as primeiras “exposições públicas” destes gigantes e também forneceram os primeiros espécimes para coleções. Na sequência há espécimes vindo da caça, uma vez que, no final do século XIX, os museus apoiavam-se no progresso da caça às baleias para enriquecer suas coleções: o desenvolvimento de barcos à vapor, mais rápidos e equipados com arpões explosivos, permitiu a caça de cetáceos considerados rápidos ou perigosos que, conseqüentemente, passam a estar presentes em maior número em coleções. A proximidade entre a indústria baleeira e os museus pode ser exemplificada pelos pesquisadores Frederick William True (*Smithsonian Institute*), Roy Chapman Andrews (*American Museum of Natural History*) e Andrew Halkett (*Canadian Fisheries Museum*), cuja investigação e expertise baseava-se no trabalho em estações ou viagens em baleeiros (Knight, 2014; Rossi, 2010).

A relevância em possuir e expor esqueletos de baleias também ficou registrada nas alterações arquitetônicas impostas: a exposição do *Museum für Naturkunde* (Alemanha) era em linhas taxonômicas paralelas, mas havia um átrio dedicado aos “grandes esqueletos”. Padrão repetido por diversos museus alemães da segunda metade do século XIX, como em Hamburgo: “*The ground floor, like the central atrium in Berlin’s natural history museum, was dominated by gigantic whale skeletons*” (Nyhart, 2009).

O grande volume ocupado pela coleção de cetáceos e sua importância tam-

bém serviram de argumentos para Richard Owen conseguir a transferência das coleções de história natural do *British Museum* para *South Kensington*. Em um encontro da *British Association for the Advancement of Science*, Owen apresentou uma proposta de espaço pra coleções/exposição, em que as baleias eram centrais (Hendry, 2017).

A importância de grandes esqueletos de baleias em exibição também foi expressa para além do eixo EUA-Europa. Museus do Hemisfério Sul buscavam reconhecimento e inserção no cenário internacional e para tanto incluíram montagens de esqueletos em suas exposições. No *Museo Argentino de Ciencias Naturales “Bernardino Rivadavia”* (Argentina), o diretor Hermann Burmeister fez todos os esforços possíveis para obter um esqueleto dos cetáceos que encaixavam nas praias argentinas (Podgorny; Lopes, 2014). Já o *Museo de La Plata* (Argentina) dispunha desde suas primeiras exposições grandes mamíferos marinhos, além de imponentes ossadas fósseis (Farro 2009). Como apontado por García e colaboradores (2015, 35):

A fines del siglo XIX, la exhibición de ballenas en los museos era un gran desafío y un símbolo de prestigio institucional: no todos los museos contaban con un gran edificio para ello, ni tampoco era fácil conseguir un esqueleto completo. La exposición de grandes ejemplares de la fauna fósil y actual para atraer el interés del público y de los políticos de turno, sería posible gracias al trabajo de los preparadores y los talleres de herrería y carpintería ubicados en los subsuelos del Museo.

Processo similar é visto no *Museums Victoria* (Austrália), com uma inovação. O diretor Sir Frederick McCoy, seguindo Owen, buscava impressionar o público, rivalizando com o *Australian Museum*, que exibia esqueletos de moas (*Dinornis maximus*), os maiores pássaros conhecidos. Na ausência de espaços no edifício, McCoy criou uma “outdoor” exibição: o esqueleto de uma baleia-franca-austral (*Eubalaena australis*), com mais de 27m de comprimento, passou a poder ser observado no entorno do museu, a partir de 1868 (SHEETS-PYENSON, 1988).

Em busca de prestígio, o tamanho e a raridade dos esqueletos eram fundamentais. Na contemporaneidade, tal busca é exemplificado pelas baleias-azuis: existem pouco mais de uma dezena de montagens de esqueletos de baleias-azuis no mundo, sendo que a maioria delas está na América do Norte (*American Museum of Natural History*, *National Museum of Natural History*, *Santa Barbara Museum of Natural History*, *New Bedford Whaling Museum*, *Beaty Biodiversity Museum* e *Canadian Museum of Nature*), além dos representantes europeus, no *Natural History Museum* (Inglaterra), *Göteborgs Naturhistoriska Museum* (Suécia), *Muséum national d’Histoire naturelle* (França). Novamente museus “fora do eixo” reproduzem o *display*: Aquário Kaikyo-kan (Japão), *Regional Museum of Natural History* (Índia) e, apenas crânio, no centro da Sala de Mamíferos do *Museo de La Plata*. Nesses casos, a presença do raro espécime é motivo de destaque nos websites institucionais, perfis em redes sociais e nos medias.

O estabelecimento um padrão expográfico – montagens de esqueletos completos de baleias – promoveu a uma corrida por objetos e *displays* ainda mais impactante, de forma que o século XX é marcado pela criação de representações ainda mais “autênticas”.

3. A Primeira, a Maior, a Verdadeira: o fetiche do objeto

Baleias e dinossauros correspondem a um problema endêmico das exposições de museus de história natural: representam a construção do desconhecido (Rossi, 2008). Diferente dos dinossauros em suas cenas do ‘deep time’

(Rudwick, 1992), baleias são tecnicamente possíveis de serem vistas, uma vez que, mesmo em número reduzido, ainda vagam pelos oceanos. No entanto, as dificuldades associadas a observação em campo (dado o seu habitat) e pesquisa em laboratório (raridade das observações e dificuldade da conservação de espécimes em coleções), têm desafiado pesquisadores, *designers*, artistas e outros profissionais de museus na concepção de exposições.

A taxidermia de cetáceos é considerada tecnicamente inviável¹, contudo existe um único registro de certo “sucesso”: “Malm whale” é uma baleia-azul juvenil, cuja pele foi preservada e preenchida por um manequim de madeira e ferro. Esse interessante espécime data de 1865 e está, atualmente, exposto no *Göteborgs Naturhistoriska Museum*.

A trajetória da Malm Whale foi descrita por Grönberg e Magnusson (2009). Capturada por pescadores da vila de Näset, em outubro de 1865, foi dissecada sob a orientação do zoológico August Wilhelm Malm. Além de coordenar o processo de dissecação e procedimentos para conservação da pele do animal, o pesquisador proferiu palestras pagas para o público da região e, assim, justificava o mau cheiro – fruto da decomposição – que dominava a região.

Para a construção do molde do corpo, Malm utilizou numerosas medidas, fotografias e esquemas, coletados durante o processo de captura e após a morte do animal, trabalhando em parceria com um engenheiro e um escultor, que produziram um modelo em argila. Tal modelo serviu de referência para construção de um modelo em tamanho real, construído em quatro partes destacáveis.

A característica mais marcante desse objeto é a cobertura da estrutura de madeira e ferro, feita com a pele original da baleia, o que torna este um espécime único. Para tanto, a pele sofreu diversos tratamentos: secagem com sal, banhos de arsênico, camadas de cloreto de mercúrio e verniz transparente.

Após a preparação da pele, o processo de cobertura da estrutura evidenciou outras questões: há partes ausentes, devido as marcas causadas pelo processo de captura do animal, além da estrutura feita a partir do molde corpo ser maior do que a pele. Tal diferença está relacionada às técnicas de medição da baleia: embora Malm tenha medido o animal minuciosamente, não era possível girar o gigante, sendo os valores correspondentes a meia circunferência. No entanto, baleias possuem achatamento ventral e, possivelmente, o espécime estava inchado quando foi aferido, dada liberação de gases pelo apodrecimento. A falência do objeto foi evitada por A. J. Malmgren, taxidermista e ex-marinheiro, que cobriu o molde a partir do centro das costas e deixou uma longa fenda no ventre do animal.

Se o primeiro discurso e exposição sobre a jovem baleia-azul foi feito ainda sobre seu corpo em decomposição, o objeto Malm Whale começou sua exposição pela Exposição Internacional de Indústria e Arte de Estocolmo, em 1866. Para este evento, o seu interior transformou-se em um seletor café, finamente decorado com tapetes vermelhos e paredes com musseline azul e estrelas amarelas. Após esta feira, problemas com impostos e falta de espaço fizeram com que Malm Whale voltasse a ser exibida apenas nas primeiras décadas século XX, agora com seu esqueleto ao lado (Grönberg; Magnusson, 2009).

¹ A taxidermia ou conservação de cetáceos em coleções científicas é um desafio para os conservadores de museu ainda hoje. Lemoine e Guilminot (2009), por exemplo, discutem a dificuldade de limpeza a seco mesmo de esqueletos de cetáceos preservados em museus há décadas. A presença de gordura nos ossos gera dois graves problemas: do ponto de vista estético (coloração marrom dos ossos) e para a preservação do osso, uma vez que a gordura promove o desenvolvimento de microrganismos e sua evolução química (acidificação do meio ambiente, reticulação das proteínas ósseas e degradação do colágeno) promove alterações nesse acervo.

Além da construção desse objeto, August Malm buscava reconhecimento acadêmico internacional e por isso dedicou-se a produzir uma monografia intitulada “*Monographie illustrée du baleinoptère trouvé le 29 Octobre 1865 sur la côte occidentale de Suède*”. Com 133 páginas, a publicação foi amplamente ilustrada e, além de relatar a caça e o reboque em Gotemburgo, apresentava medidas e os processos preservação do espécime. Tal monografia, porém, teve pequena circulação, sendo vendida por pouco mais de 20 anos junto dos espaços que apresentaram “Malm Whale”.

Embora a obra cumpra os requisitos científicos de outras da mesma época (medições feitas com acurácia científica, observações em campo feitas por um pesquisador e seja amplamente ilustrada) e Malm tenha sido reconhecido por autores estadunidenses, Frederick Willian True (*Smithsonian Institute*) e Albert Parr (*American Museum of Natural History*) o citam, os dados publicados em sua monografia não são referenciados na construção de modelos de baleias-azuis na primeira metade século XX.

Assim, na primeira década do século XX, enquanto Malm Whale aguardava a adaptação do *Göteborgs Naturhistoriska Museum* para ser exibida – foi necessário romper uma das paredes do museu para a entrada de sua cabeça – técnicos e pesquisadores estadunidenses e londrinos disputaram a primazia na construção de “autênticas” baleias.

No caso americano, o primeiro modelo completo construído também está associado com uma feira internacional, St. Louis Exposition (*Louisiana Purchase Exposition*), em 1904. A construção desse espécime começou um ano antes, em junho de 1903, com a viagem de Frederick A. Lucas, chefe de osteologia e exposições do *Smithsonian* e dois assistentes – William Palmer e J.W. Scollick – para a principal estação da *Cabot Steam Whaling Company*, em Newfoundland (Canadá), produzindo o primeiro molde em gesso completo de uma baleia (*National Museum of Natural History*, 2010).

Após semanas frustrantes de espera pela “maior baleia já vista”, uma baleia-azul foi transportado para os bancos de areia da baía por navios à vapor. A equipe do *Smithsonian* trabalhou por dez dias, obtendo medidas e produzindo um molde do animal por partes, utilizando a linha mediana como referência, assim como a Malm Whale, visto que ainda era impossível virar o animal. Após a realização do molde, foram preservados os ossos (Conover, 1996).

Oito meses depois foi apresentado um cetáceo pintado em tons de azul no teto do *United States Hall* na St. Louis Exposition, acompanhado por fotografias de F. Lucas e equipe em campo. Embora houvesse outros aparatos marcantes, esse foi considerado o objeto mais marcante do evento (*National Museum of Natural History*, 2010; Rossi, 2010).

Em 1905, o modelo foi suspenso no teto do *South Hall no Art and Industries Building*. Com a abertura do *National Museum of Natural History* (NMNH), em 1910, foi posicionado em um pedestal no centro do *Hall of Marine Life*, onde permaneceu por mais de 50 anos (*National Museum of Natural History*, 2010).

Mas não foi apenas acima da cabeça dos visitantes do *Smithsonian* que pairavam criaturas míticas dos oceanos. Em Nova Iorque, um modelo de baleia-azul começou a ser construída no do *American Museum of Natural History* (AMNH), em 1906. Sem partir de um indivíduo, a baleia do AMNH foi construída a partir de um conjunto de medidas e conhecimentos de especialistas e habilidade de escultores e taxidermistas. Foram utilizadas técnicas de taxidermia de grandes animais, desenvolvidas pelo reconhecido taxidermista Carl Arkeley: desenhos e esquemas do animal em escala e a construção partindo de uma lateral do animal,

criando um grande esboço do perfil. Deste modo, uma equipe de 12 profissionais liderada por Roy Chapman Andrews construiu um modelo de baleia-azul, aclamado por importantes revistas científicas e mídia, durante a primeira metade do século XX (Rossi, 2010).

O referencial utilizado para a construção dessa baleia, e de outras tantas no período, foi a monografia *Whalebone Whales of the Western North Atlantic*, escrita por Frederick True, em 1904, que trazia coletânea de fotografias, medidas cientificamente acuradas e descrições. Este referencial foi solicitado por Frederick Lucas e apontado por Arnold Jacobi, diretor do *Königliches Zoologisches und Anthropologisch-Ethnographischen Museumn* (Alemanha), como recurso indispensável para quem quisesse construir um modelo de baleia (Rossi, 2010).

As baleias também marcam a história do NHM, muito antes da configuração atual do *Hintze Hall*. Como já citado, Owen referencia o grande tamanho das baleias para a mudança de espaço das coleções. No entanto, a *Cetacean Gallery* não possuía espaço insuficiente e era mal iluminado (British Museum (Natural History) 1882), embora fosse reconhecida como uma bem estabelecida galeria onde se podia ver a coleção de esqueletos de baleias dispostos juntos (True, 1885).

Após décadas de problemas de financiamento, manobras políticas e a Primeira Guerra Mundial, no final dos anos 1920, iniciaram os planos de substituição da *Cetacean Gallery* (Hendry, 2017). Exigiu-se um novo espaço expositivo, constituído por uma estrutura em aço com o teto reforçado, para suportar o peso dos esqueletos suspensos, além de portas mais amplas, para permitir a entrada dos espécimes. Desta forma, em 1934, foi apresentado um esqueleto de baleia-azul, um espécime de 25m de comprimento e 4,5 toneladas, coletado em 1891, na Baía de Wexford, Sudeste da Irlanda (o espécime hoje apresentado como Hope).

Além dos esqueletos, o museu londrino apresentou um modelo o mais próximo do “autêntico”. Considerando os desafios da taxidermia dos cetáceos e limitações orçamentárias para a realização de moldes em gesso a partir de espécimes, a equipe do NHM optou pela criação de um modelo de baleia-azul esculpido em madeira, gesso e arame. Com a supervisão do cetologista Francis C. Fraser, o modelo foi produzido pelo taxidermista Percy Stammwitz e seu filho Stuart, com base em medidas cientificamente acuradas e imagens. O modelo foi inaugurado em 1938, depois de dois anos de produção e foi considerado um feito em engenharia, embora possua imprecisões anatômicas² (Naish, 2014; Natural History Museum, 2017; Rossi, 2008).

Na década de 1950, o NMNH começou a ampla modernização de suas exposições, o que serve como marcante exemplo das tensões entre os atores envolvidos na curadoria de exposições de museus de história natural e é evidenciado nos trabalhos de Rader e Cain (2008, 2014).

Assim, em 1956, Frank Taylor e Hebert Friedmann, respectivamente diretor e curador chefe da seção de Zoologia do NMNH, começaram a discussão sobre a renovação *Hall of Marine Life*. Na esperança de trazer para o antigo *hall* as novas tendências da educação científica e do *design*, Taylor, Friedmann e outros designers do *Smithsonian* propuseram a narrativa sobre a vida no oceano, conectando os espécimes a experiência dos visitantes, suas mitologias, crenças e interesses. Ainda que a proposta oferecesse informações organizadas disciplinarmente, foi frontalmente pelos pesquisadores da instituição, uma vez que tocava em uma questão nefrágica entre os curadores de coleções científicas: a interdisciplinaridade natural da narrativas desafiam a tradicional divisão depar-

² Este modelo ainda pode ser visto na exposição do NHM e é considerado um dos mais antigos modelos de baleia-azul em exposição (Naish, 2014).

tamental dos museus (Rader; Cain, 2014).

Com pouco apoio de membros da equipe científica, com exceção a Ernest Lachner – curador associado a Divisão de Ictiologia – e a saída de Friedmann do NMNH (mudou-se para a Califórnia, onde dirigiu a transformação do *Los Angeles County Museum of Art, History and Science* em *Los Angeles County Museum of Natural History*) a narrativa criada foi intitulada *Life in the sea* e incorporava resultados contemporâneos da pesquisa realizada na instituição (satisfazendo assim os pesquisadores), como também alguns dos temas amplos, propostos pela equipe de *designers* (Rader; Cain, 2014).

Inaugurada em 1963, *Life on the sea* não apresentava uma narrativa inovadora, mas o objeto central era vanguarda em termos museográficos: um modelo de baleia-azul, feito em fibra de vidro e que pretendia representar o conhecimento mais atualizado sobre o movimento e aerodinâmica de baleias (National Museum of Natural History, 2010)³.

Se a produção da exposição se tornou uma arena de pesquisadores, administradores e *designers*, a construção do modelo exemplificou intercâmbios entre instituições. O modelo foi baseado em dois conjuntos de dados: as medidas de uma baleia-azul fêmea capturada em South Georgia Island, na Antártica, em 1926 (espécime #112, o maior dos 1680 espécimes registrados no *Discovery Reports*, um conjunto de publicações feitos pelo museu britânico sobre a captura de baleias na Antártica) e medidas do modelo da baleia-azul fêmea construída em 1938 pelo NHM londrino, também construído sob as medidas do referido espécime (Rossi, 2008).

Mesmo sem ter que se embrenhar entre a gordura e sangue cetáceos, a construção da nova baleia no teto do *Smithsonian* foi desafiadora. Utilizando as técnicas mais novas em modelagem e a materiais mais leves, como a fibra de vidro, a construção de um modelo em uma postura mais dinâmica foi supervisionada pessoalmente pelo paleontólogo Remington Kellogg, que buscava a máxima acurácia científica. Michael Friello, escultor responsável pelo modelo, junto com outros nove profissionais, lembra que o espiráculo e outras partes do modelo foram reformulados várias vezes, enquanto a equipe subia e descia em andaimes com mais de nove metros de altura (Conover, 1996).

Entretanto, uma questão era recorrente: pouco se sabia sobre a vida das baleias-azuis nos oceanos, dado que grande parte dos espécimes foram estudados após a morte, seja por corpos encontrados nas praias ou caçados e levados para as estações baleeiras. As imagens subaquáticas estavam começando, por exemplo as filmagens de Jacques-Yves Cousteau, a bordo do seu barco *Calypso* foram concluídas apenas em 1956. Tais imagens, além de filmagens de outros documentários também foram utilizadas para construir o “novo” modelo (National Museum of Natural History, 2010).

De modo que o modelo criado pelo *Smithsonian* apresentava mais curvas, representando um mergulho, o que foi possível pela produção de 34 esquemas de seções do corpo em papel, um para cada costela que iria suportar o corpo da baleia. A partir destes modelos parciais, foram feitos cortes em madeira, para sustentar o modelo, que foi coberto com fibra de vidro. Um buraco foi deixado no ventre do modelo, para que os profissionais pudessem entrar e remover a madeira e o ferro, substituindo-os por plástico e fibra de vidro. Depois, a abertura ventral foi fechada e técnicos passaram semanas lixando a fibra de vidro para remover defeitos. Então, foram esculpidos cerca de cem sulcos no ventre do

³ Em contraponto ao modelo de 1904, com nadadeiras estendidas como asas e corpo muito esguio (Conover, 1996).

modelo e todo corpo pintado com diferentes tons de azul, com manchas amarelas esbranquiçadas (Conover, 1996; National Museum of Natural History, 2010).

Para além da construção de um modelo aerodinâmico, retratando o imenso animal em um mergulho, um dos méritos do modelo do NMNH foi romper o impasse entre a “neutra” e inflexível arquitetura dos *halls* dos tradicionais museus. Os *designers* remodelaram o espaço, criando ilusões e assimetrias com formas suavemente curvadas, que evocavam a lembranças de navios, sem forçar a credulidade pela imitação real (Rader; Cain, 2014). Como reconheceu Albert Eide Parr, pesquisador sênior e ex-diretor do AMNH, em 1963, por estes e outros dispositivos suavemente sugestivos (como o posicionamento das escadas e a pintura em diversos tons de azul), os *designers* conseguiram um ar náutico que fez com que a baleia no teto do NMNH, desafiando toda lógica, pareça uma visão muito razoável e atraente (Parr, 1963).

As palavras de Parr apontaram o caminho que orientou a construção do novo modelo de baleia-azul no AMNH. Esse é a objeto central do *Milstein Hall of Ocean Life* (considerado um dos atuais “AMNH’s treasure”), um modelo de uma baleia-azul fêmea que pretendia apresentar toda a tecnologia em museografia e cetologia disponível (Quinn, 2006). Obviamente, as proporções e o modelo representar uma fêmea não foram ocasionais: além das baleias fêmeas serem, em geral, 5% maior do que os espécimes machos (o que reflete a constante busca pelo maior e mais impactante espécime), sua construção também utilizou como referência no modelo de 1938 do museu britânico e no modelo smithsoniano (Rossi, 2008).

Assim, baleia-azul do AMNH também serve com outro exemplo de intercâmbio (e disputas) de práticas científicas e museográficas entre museus americanos e europeus. Rossi (2008) indica na correspondência entre Richard Van Gelder, um proeminente mastozoólogo do AMNH, e o britânico F. Fraser a troca de referências bibliográficas e esquemas, além de comentários e críticas sobre modelo que foi construído em Washington D.C.

A partir dos dados, esquemas e da expertise científica de Van Gelder (que, embora especialista em mamíferos, nunca havia visto uma baleia-azul real), no final de 1967, começou a ser montada a armadura de aço que suportou os mais de cem pedaços de poliuretano, posteriormente cobertos por fibra de vidro, e que deu origem a icônica baleia-azul nova-iorquina. Tais peças foram construídos por empresas de engenharia externas ao AMNH, sendo levadas para a montagem diretamente no *Milstein Hall of Ocean Life* (Van Gelder, 1970).

Intercâmbios de dados científicos também são descritos por Van Gelder (1970), especialmente na etapa final da produção. O pesquisador dramaticamente narra seu medo e surpresa quando, com dúvidas sobre o ângulo das nadadeiras, a largura e a profundidade dos sulcos no ventre, as cores dos olhos e do corpo, entra em contato com diversos colegas especialistas. No entanto, percebe que maioria dos mastozoológos da época nunca havia visto uma baleia-azul e pouco sabiam de tais detalhes. A solução foi encontrada com um dos profissionais da *Canadian Bureau of Fisheries*: Ed Mitchell, cuja experiência em embarcações baleeiras lhe permitia ter visto uma grande diversidade de cetáceos, além de possuir talento artístico. Foi ele quem supervisionou a pintura da baleia-azul do AMNH (Van Gelder, 1970).

Por fim, um detalhe anatômico representava a primazia do conhecimento científico (mesmo que escasso) deste novo modelo: a colocação de 28 pequenos pelos no queixo da baleia, uma característica taxonômica chave da espécie, revista a partir dos dados do *Discovery Reports*, publicação utilizada pelos artistas para orientar sua colocação na posição exata (Rossi, 2008).

Além das preocupações com a acurácia científica da baleia do AMNH, existe uma característica importante em sua expografia: ela foi montada diretamente no teto do museu, sem estar suspensa por cordas ou cabos de aço aparentes, uma das exigências dos “*higher ups*” do AMNH para Van Gelder. Lyle Barton, recém contratado membro do Departamento de Exposições foi quem criou essa expografia e supervisionou seu processo de montagem, além de acompanhar equipes de engenharia reforçar a estrutura do teto, uma vez que o modelo pesava aproximadamente dez toneladas, seis a mais do que havia sido inicialmente previsto (Quinn, 2006; Rossi, 2008; Van Gelder, 1970).

Em 26 de fevereiro de 1969 é inaugurado *Mistein Hall of Ocean Life* e, em seu primeiro domingo aberta ao público, registrou um recorde de público do museu, com mais de 35 mil visitantes (Quinn, 2006; Van Gelder, 1970).

Deste modo, evidencia-se que os três modelos contemporâneos de baleias-azuis são, na verdade, representações derivados do mesmo espécime real, a fêmea #112 registrada no *Discovery Reports*. No entanto, elas variam ligeiramente em tamanho: o comprimento aumenta conforme a data em que os modelos foram produzidos (a réplica do NHM possui 27,4m e do NMNH possui pouco mais de 28m) (Rossi, 2008; Van Gelder, 1970). Tratando-se de mais um exemplo da busca pelo “maior” e “mais autêntico”, que marca a história das coleções e museus, desde as suas origens.

No entanto, mesmo diante de tamanha fetichização destes objetos, há um equívoco anatômico comum aos três: todos possuem a região da garganta distendida, como se estivesse cheia de água, o que é improvável em baleias que estão em um mergulho. Tal equívoco está associado ao parco conhecimento sobre a história natural das baleias na primeira metade do século XX e a utilização de medidas de espécimes mortos e que já acumulavam gases, devido a sua rápida decomposição (Conover, 1996; Rossi, 2008).

No final da década de 1970, com o aumento do mergulho e de fotografias subaquáticas, foram possíveis novas informações sobre a biologia destes imensos, e desconhecidos animais (Conover, 1996). Então, já em 1976, o NMNH adicionou um informativo em sua exposição, explicando o erro do seu modelo com a seguinte mensagem: “*Only after a whale takes a mouthful of food and is about to swallow it, would its throat be expanded in this way*” (National Museum of Natural History, 2010).

Entre 2001 e 2003, o AMNH realizou uma “cirurgia plástica” em seu modelo, enfrentando os recorrentes desafios museográficos deste tipo de *display*: um grupo de artistas plásticos presos por cordas e andaimes remodelou a baleia, re-esculpindo algumas porções anatômicas, como os olhos, as nadadeiras caudais e o espiráculo. Foi feita uma nova pintura, agora com tons de azul e não cinzentos, como no modelo original. Além disso, adicionaram uma característica fundamental de todos os mamíferos e que não estava presente nesse modelo: o umbigo (Quinn, 2006)⁴.

Assim, no início do século XXI, o *display* “baleias no teto” continua presente nos museus, embora renovado. No caso do NMNH, o modelo criado em 1963 teve um final pouco glamoroso. Em julho de 2000, ele foi anunciado em um leilão virtual pelo empreiteiro responsável pela desmontagem da exposição *Life of the Sea*. No entanto, ao ser retirado dos suportes o modelo desmontou, tornando-se inviável para a venda (*Smithsonian* mantém em seu acervo as nadadeiras caudais deste modelo) (National Museum of Natural History, 2010).

⁴ Este processo foi tema de *posts* nas redes sociais (Instagram e Facebook) da instituição, em janeiro de 2018.

Em contrapartida, um NMNH inaugurou em 2008 um novo modelo: Phoenix. Esse é um dos objetos centrais do *Sant Ocean Hall*, cuja proposta é inspirar o interesse pelas profundezas do oceano e foi descrita como: “*rare and wondrous but smaller than life*”, pela cientista marinha Lekelia Jenkins (2008). Considerando que Phoenix é um modelo construído a partir das medidas de uma baleia-franca-do-Atlântico (*Eubalaena glacialis*) não concorre com a “maior baleia”, pois possui 14m de comprimento. No entanto, representa um *espécime real, ainda vivo e livre na natureza*: a “verdadeira” Phoenix é uma das baleias monitoradas por biólogos marinhos do *New England Aquarium* (Boston, EUA) (National Museum of Natural History, 2010; Ososky, 2012).

A construção de modelos de baleias e sua disposição no teto de museus evidenciam que tais objetos, e respectivos *display*, constituem histórias únicas. A escultura e construção hábeis, subscrita por medidas cientificamente acuradas, fotografias, vídeos, moldes e a supervisão de especialistas fornecem valor de “autenticidade”. De forma que esse conjunto de técnicas e dados forneceram “cobertura epistemológica”, o que permite a discussão sobre um modelo ser tão viável e autêntico como uma baleia real (Rossi, 2010). Em outras palavras, o “objeto-baleia” torna-se convincente não somente pela associação direta com o animal que representa, mas por meio do rigor no processo de construção e autoridade científica daqueles que a construiu e a instituição que expõe (Henning, 2011).

4. Histórias de Baleias: polissemia dos objetos

As baleias estão presentes no imaginário de diferentes culturas, há milênios. Os mais antigos registros de caça às baleias são os petróglifos de Uslan, criados entre o Neolítico e a Idade do Bronze e foram reconhecidos como tesouros nacionais da Coreia do Sul, em 2005 (Bae, 2003). Igualmente, estão presentes em representações religiosas – na Bíblia as baleias podem ser relacionadas aos Leviatãs e ao “grande peixe” na narrativa de Jonas, são personagens de clássicos literários – como MobyDick e Pinóquio – e da cultura pop, como a série de filmes hollywoodianos Free Willy (Warner Bros., 1993) e parques temáticos, como o SeaWorld, em Orlando (EUA).

Partindo de Bennett (1995), que apresenta os museus como importantes espaços de representação das sociedades (ou camadas delas), Forgan (2005) mostra como essas instituições configuram-se como um espaço de intersecção entre o trabalho científico e o *display*. Rossi (2010) cita que os *displays* de museus de história natural são recursos particularmente férteis para a investigação historicamente situada de noções do que é natural e artificial, verdadeiro ou falso, ideologia ou materialidade.

Dessa forma, a presença centenária de esqueletos e modelos de baleias em museus de história natural, incluídos em narrativas diversas, sejam elas pautadas por conteúdos científicos ou por abordagens sócio-culturais, torna essas instituições relevantes na construção de suas representações.

Nas narrativas científicas, os esqueletos de baleias foram inicialmente posicionados dentro de séries taxonômicas em galerias de anatomia comparada, como ainda pode ser visto na *Galerie de Paléontologie et d'anatomie comparée* do *Muséum national d'histoire naturelle* ou na Sala Histórica de Osteologia Comparada do *Museo de La Plata*. Característico do século XIX, este *display* está inserido no movimento educacional da “lição das coisas”, cuja aprendizagem se dá por meio da percepção visual. As longas séries, peças e esqueletos completos eram fundamentais para atrair o público, que se supunha incapaz de compreender

globalmente um animal apenas pela observação de fragmentos (Lopes, 2009).

Já representações ecológicas foram construídas com modelos de baleias, buscando inserir os visitantes nas profundezas marinhas, como o modelo da exposição *Life of the Sea*, de 1963. Esse tipo de representação pode ainda ser visitado no *Sant Ocean Hall*, no NMNH ou no *Mistein Hall of Ocean Life*, no AMNH. Tal *display* sugere uma ambientação marinha, inserindo também o visitante, de forma a sensibilizá-lo o público a partir de representações mais realistas da natureza.

Igualmente abordando questões ecológicas, mas em perspectiva conservacionista, a exposição *Océanos: la exposicióm. El último territorio salvaje*, sobrepôs a exposição de longa-duração do *Museo Nacional de Ciencias Naturales* (Espanha) e é baseada no documentário francês *Océans*, lançado em 2009 pela Disneynature, que explora a beleza da biodiversidade marinha e as ameaças antrópicas.

Ainda nessa abordagem, Hope inserida no *Hintze Hall* é justificada por: “the skeleton, placed in the centre of the Museum, is a symbol of hope – a public reminder that Earth’s rich biodiversity may be at risk, but it is withing our power to protect it” (Natural History Museum, 2017).

Baleias também foram utilizadas para a construção de narrativas sobre evolução. Em 2003, foi concebida a exposição *Explore Evolution* por investigadores de museus regionais do meio-oeste estadunidense, destinada a fornecer experiências de aprendizagem positivas e compreensíveis sobre evolução e a natureza da pesquisa científica (Diamond; Evans, 2007). Crânios e ilustrações de baleias e seus respectivos ancestrais fósseis foram utilizadas como evidências evolutivas da ancestralidade terrestre dos atuais gigantes marinhos. Tal *display* também está nas exposições de longa-duração do *The Field Museum* (EUA) e foi utilizado na exposição Biodiversidade: Fique de Olho!, produzida pelo Museu de Zoologia da Universidade de São Paulo (Brasil). Além disso, há um esqueleto de baleia-azul está montado na *Grande Galerie de Évolution*.

Para além das narrativas dos conteúdos relacionados à ciência, as baleias também emprestaram suas formas outras representações. Já na década de 1930, o filósofo e diretor de museu Otto Neurath utiliza-as como exemplo de tradicional *display* de museus, questionando seu fetiche e discurso conservador, que desconsiderava as relações entre objetos e sociedades onde estão inseridos:

A huge whale hangs in the middle of the hall; but we do not learn how the “beard” is transformed into old-fashioned corsets, how the skin is transformed into shoes, or the fat into soap that finds its way to the dressing room of a beautiful woman. Nor do we learn how many whales are caught per annum, or how much whale-bone, fat and leather are produced by this means. And yet many people surely would be interested to know what this means for the balance of trade, how it relates to economic crises, and so on. Human fortunes are connected with this exhibi

(Neurath, 1933)

Henning (2011) destaca que Neurath sugere que a baleia não seja apenas objeto de maravilhamento ou curiosidade científica, mas “something of direct personal concern to visitors. Thus, Neurath makes the whale social and political” (Henning, 2011).

Embora a baleia de Neurath seja uma crítica e não um *display*, narrativas socioculturais também têm sido construídas com esqueletos e modelo, sendo mais comuns aquelas relacionados à indústria baleeira.

Destaca-se o *New Bedford Whaling Museum*, museu criado no início do século XX, no maior porto estadunidense do período e que ficou conhecido

pelo romance *Moby Dick*, de Herman Melville, 1851. A partir de artefatos da indústria baleeira e esqueletos de baleias suspensos, *New Bedford Whaling Museum* buscou, inicialmente, construir uma memória pública positiva sobre a caça às baleias e a força masculina, além de ressaltar o orgulho americano (Lindgren, 1999). Atualmente, o museu possui uma perspectiva mais culturalmente engajada, patrimonial e preservacionista, além de promover parcerias em investigação e difusão com Japão, Portugal e o povo Inupiat, no Círculo Polar Ártico⁵.

Outro exemplo da musealização da indústria baleeira é o recente Museu da Baleia da Madeira (Ilha da Madeira). Inaugurado em 1999, a instituição foi estruturada de forma a preservar a memória histórica da caça à baleia na Madeira, ao mesmo tempo que promove a pesquisa científica e divulgação sobre cetáceos.

A “biografia dos objetos” ou “*afterlives*” dos animais em museus, é também uma abordagem narrativa possível para os *displays* de baleias. No caso, para aqueles animais destinados a transformarem-se em espécimes de museus, a morte biológica torna-se ponto de viragem em sua trajetória, cuja continuação necessariamente implica na intervenção humana (Alberti, 2011).

Esse tipo de narrativa está inserido na tradição do século XVIII, cujas histórias eram contadas na perspectiva dos animais ou dos objetos (fábulas). Um sinal indicativo do seu uso são os nomes próprios, que tira os “animais-objetos” das séries taxonômicas, como apenas mais um mamífero, ou dos cenários ecológicos, como o gigante das profundezas. Além suas histórias pregressas e nos museus tornam-se discurso expositivo, tornando-os únicos e promovendo conexões afetivas com os visitantes (Alberti, 2011).

Nos casos supracitados, temos: Malm Whale, a única taxidermia conhecida de baleia; Phoenix, que representa um momento da vida de uma baleia-franca-do-Atlântico que continua viva e é objeto de investigação; Hope, o esqueleto histórico e central do *Hintze Hall*; além de Kobo, Quasimodo, Reyna e Cachalote, os esqueletos suspensos no teto do *New Bedford Whaling Museum*.

Diante desse panorama, evidencia-se a polissemia das baleias (modelos ou esqueletos), enquanto objetos museológicos. Inseridas em uma cadeia não-linear que envolve caça, comércio, ciência, engenharia e arte, as baleias são retiradas das profundezas dos oceanos e dispostas no teto dos museus. A gordura dos seus corpos, que já serviu de argamassa a instrumento bélico, impõe desafios a sua museografia desses gigantes que se tornaram acervo.

O *display* reafirma as narrativas e cria ambiente interpretativo. Suspensas no teto, as baleias representam construções das equipes curatoriais, cujos interesses por vezes transcendem a comunicação de conceitos científicos, remetendo a práticas culturais, representações de poder e estruturas sociais. No entanto, se os sentimentos evocados também são variáveis e historicamente determinadas, as narrativas construídas por museus devem contribuir para ressignificações, caso contrário, as baleias no teto mantêm-se tão misticamente distantes como nas profundezas dos oceanos

Referências

ALBERTI, Samuel J.M.M. *The Afterlives of Animals*. University of Virginia Press, 2011.
BAE, Jaehan. 2013. “Saving Whales and Dolphins through Petroglyphs and Activist Artworks” *Art Education*, v. 66, n. 4, p. 28–35, 2013.

⁵Informações disponíveis em: <https://museudabaleia-newbedford.org/about>. Consultado dezembro 23, 2017.

- BECKMAN, Jenny. "Nature's Place: Constructing the Swedish Museum of Natural History." *History of Science*, v. 42, n. 1, p.85–111, 2004.
- BENNETT, Tony. *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. New York: Routledge, 1995.
- BRITISH MUSEU (NATURAL HISTORY). *A General Guide to the British Museum (Natural History): With Plans and a View of the Building*. 1st Editio. London: William Clowes and Sons, Limited, 1882.
- CONOVER, Adele. "The Object at Hand It." *Smithsonian Magazine*. 1996. Disponível em: <<https://www.smithsonianmag.com/science-nature/the-object-at-hand-5-123095016/>>. Acesso em: 02 de dezembro de 2017.
- DELICADO, Ana. "Microscópios, Batas Brancas E Tubos de Ensaio: Representações Da Ciência Nas Exposições Científicas." *Revista Crítica de Ciências Sociais*, v. 83, p. 79–98, 2008.
- DIAMOND, Judy, and EVANS, Margaret. "Museums Teach Evolution." *Evolution*, v. 61, n. 6, p. 1500–1506, 2007.
- FARRO, Máximo. *La formación del Museo de La Plata*. Coleccionistas, comerciantes, estudiosos y naturalistas viajeros a fines del siglo XIX. Rosario: Prohistoria ediciones, 2009.
- FORGAN, Sophie. "Building the Museum." *Isis*, v. 96, n. 4, p. 572–85, 2005.
- GELDER, Richard G. Van. "Whale on My Back." *Curator: The Museum Journal*, v. XII, n. 2, p.95–118, 1970.
- GRÖNBERG, Cecilia; MAGNUSSON, Jonas J. "The Gothenburg Leviathan." *Cabinet*, no. 33:1–9, 2009.
- HENDRY, Alastair. 2017. "The Whale Story: Richard Owen." *Natural History Museum*. 2017. Disponível em: http://www.nhm.ac.uk/discover/the-whale-story-richard-owen.html?utm_source=fb-image-post-20170119&utm_medium=social&utm_campaign=hintze-hall. Acesso em: 10 de dezembro de 2017.
- HENNING, Michelle. "Neurath's Whale." In *The Afterlives of Animals: A Museum Menagerie*, edited by Samuel J.M.M. Alberti. Charlottesville: University of Virginia Press, 2011. p. 151- 168.
- JENKINS, Lekelia D. "OCEANS: Smithsonian Swims in New Direction." *Science*, v. 322, n. 5904, p. 1053a, 2008.
- LEMOINE, Gwenaël; GUILMINOT, Élodie. "La Problématique Du Dégraissage Des Squelettes." *La Lettre de l'OCIM: Musées, Patrimoine E Culture Scientifiques et Techniques*, n. 122:12–18, 2009.
- LINDGREN, James M. "'Let Us Idealize Old Types of Manhood': The New Bedford Whaling Museum, 1903-1941." *The New England Quarterly*, v. 72, n. 2, p. 163–206, 1999.
- LOPES, Maria Margaret. *O Brasil descobre a pesquisa científica: as ciências naturais e os museus no século XIX*. 2a. ed. São Paulo, Brasília: HUCITEC, UnB, 2009.
- NAISH, Darren. 2014. "After 75 Years, 6-Ton Blue Whale Model Still Excites London Museum." *Scientific American*, 2014. Disponível em: <https://blogs.scientificamerican.com/tetrapod-zoology/after-75-years-6-ton-blue-whale-model-still-excites-london-museum/>. Acesso em 5 de janeiro de 2018.
- NATIONAL MUSEUM OF NATURAL HISTORY. "A Century of Whales at the Smithsonian Institution." 2010. Disponível em <https://naturalhistory.si.edu/>

onehundredyears/profiles/whales_si.html. Acesso em 23 de dezembro de 2017.
 NATURAL HISTORY MUSEUM. "The Life of the Blue Whale." 2017. Disponível em: <http://www.nhm.ac.uk/bluewhale/>. Acesso em 29 de dezembro de 2017.
 NEURATH, Otto. "Museums of the Future." *Survey Graphics*, n. 22, p. 458–63, 1933.

NYHART, Lynn K. *Modern Nature: The Rise of the Biological Perspective in Germany*. Chicago: University of Chicago Press, 2009.

OSOSKY, John. "History of Collecting, Preparing and Degreasing Whale Skeletons at the Smithsonian Institution" 2012. Disponível em: < http://www.museum.nantes.fr/pages/21_activitesscientifiques/TableRonde_squelettes_fevrier2012/PDF/J.%20Ososky%20-%20History%20od%20Collecting,%20Preparing%20...%20Smithsonian%20Institution.pdf >. Acesso em 03 de janeiro de 2018.

PARR, Albert Eide. "Concerning Whales and Museums." *Curator*, v. VI, n. 1, p. 65–76, 1963.

PODGORNY, Irina; LOPES, Maria Margaret. *El Desierto en una vitrina : museos e historia natural en la Argentina : 1810-1890*. 2a ed. Rosario: Prohistoria Ediciones, 2014.

QUINN, Stephen Christopher. *Windows on Nature: The Great Habit Dioramas of the American Museum of Natural History*. New York: ABRAMS, 2006.

RADER, Karen A.; CAIN, Victoria E.M. "From Natural History to Science: Display and the Transformation of American Museums of Science and Nature." *Museum and Society*, v. 6, n. 2, p. 152–71, 2008.

———. *Life on Display: Revolutionizing U.S. Museums of Science & Natural History in the Twentieth Century*. Chicago: The University of Chicago Press, 2014.

ROSSI, Michael. "Modeling the Unknown: How to Make a Perfect Whale." *Endeavour*, v. 32, n. 2, p. 58–63, 2008.

———. "Fabricating Authenticity: Modeling a Whale at the American Museum of Natural History, 1906–1974." *Isis* v. 101, n. 2, p. 338–61, 2010.

RUDWICK, Martin J. S. 1992. *Scenes from deep time*. Early pictorial representations of the prehistoric world. Chicago: University of Chicago Press.

SHEETS-PYENSON, Susan. *Cathedrals of Science*. The Development of Colonial Natural History Museums during the Late Nineteenth Century. Kingston and Montreal: McGill-Queen's University Press, 1998.

TRUE, Frederick W. "The British Museum of Natural History." *Science*, v. 6, n. 132, p. 127–30, 1885.